

フリードリッヒ・ペルチンスキー著 翻訳『日本の 仮面・能と狂言』(続)

著者	ペルチンスキー フリードリッヒ, 吉田 次郎[訳]
雑誌名	能楽研究 : 能楽研究所紀要
巻	27
ページ	208-175
発行年	2003-03-30
URL	http://hdl.handle.net/10114/00020591

フリードリッヒ・ペルチンスキー著
翻訳『日本の仮面・能と狂言』（続）

吉田 次郎 訳

二 翁面の名人たち

漆塗りのキャップを頭のうしろへ張り出してかぶっている一人の翁が序の歌をうたう。

その歌はすっかり分るというようなものではない。思わず我々は耳をそばだてる。ニンマリ笑っている幅ひろい両の唇のところでつくられるたらし、たらしらは、球戯のボールのように楽しげに空中に舞いあがる。それはまるで原始の音のようにひびくのだ。大昔、ひとはこの世のありとあらゆる快味、万象のとりどりの色、日のあたる森や野草のヒリリとした匂い、そして海の輝きや、瀧の水声や、雨水のしたたりなどを、快くひびくシラブルの声でまねて、原始の歌に形づくったのだった。そのように老牧羊神も、芦辺で笛をきざんだとき、ラララと口ずさんだ。それにまけず楽しげに、能舞台のコーラス、地謡がその朗らかな声をこだまして返すのである。

翁がたたえるのは生そのもの、桃源郷の生だ。そこでは死にゆくものも常にまたよみがえり、植物も動物も人間も実り実らせて、栄える生は果てることがない。翁みづから、あたってはくだけの時間の大波のなかに巖のようにそびえ立って、鶴や亀と同じく、長命の象徴、「千歳のおきな」と化したのである。

この翁の舞の形は、古い猿楽の舞の個々の輪郭をかなり純粹に保っているものらしいが、日本では翁という人物やその舞の意味について、あれこれ思いめぐらしてきた。そしてけっきょくは翁に、最高の神格であるアマテラスの化身を、また翁の相手役である千歳（千年ということ）とさんば叟（もと三番叟、つまり三番目のおきなということ）という人物には、八幡大神と春日明神の化身を見ようとしたのである²⁵⁾。一番目にそう名づけられたおきな（老翁ということ）の役はとくに重要視された。というのも、日本人の考えでは、一切は、皇室も、また女神の最高の代表たる天皇をとりかこむ「大家族」である日本国民も、すべて太陽神たるアマテラスをその元祖とするからである。故に年功をつんだ翁の面をつけているこのおごそ

かな老人のすがたほど、年のはじめや、ことさらめでたい祝日に、能舞台の上から会衆へ向って祝言を述べるにふさわしく見えるものはなかろう。仮面そのものも神性の象徴のように神聖視される。それは舞台にあらわれる前に、楽屋で神酒を供えておごそかに安置されるが、演者たちも定められたしぐさによってうやうやしく面を拝してやまぬのである。さらに翁役のシテは、あらかじめ身と心とを心ゆくまで清めるのであるが、そのときは燧石できられた別火のならわしが重大な役目をつとめるのである²⁶⁾。

翁という曲の解釈もさることながら、その古さをめぐってもやかましい議論がある。それは能の他のどの曲よりも、明らかに古体の特徴をみせている。けれども誰かがやったように、9世紀の芸能として、当時すでにさんば叟と呼ばれていた舞(翁の曲の一部をなすもの)が出現していたとしたところで、「三番目の翁」(すなわち三番叟)の舞には、いつもそれに先だつ他の二人の叟の舞を付け加えて考えねばなるまいから。ここでも早や今日の翁の曲の輪郭がほの見えてくるのである。福地のような慎重な研究者は²⁷⁾、翁舞は鎌倉時代(1186—1333年)より遡ることはないとしている。

このような年代決定と密接にからんで翁面の年代の問題がある。この面の形が語りかけてくるやや無味乾燥で典型的な趣は、初代の本来の面打たちだけでなく、また溢れるばかりの芸術家気分がうち上げる花火とでもいうべきあの生き生きとした舞楽面の作者らの、のびのびと自由な打ち方(例えば東大寺の胡徳楽の勸盃の面)とは全く異なるものである。彫刻の無能力などは考えられぬから、残る想定はただ一つ、古くきざまれた一つの原面が模型として世代から世代へ伝えられてきたということだ。おごそかなものを殆ど神として崇める東アジアのならいを知っている者は、この礼拝の対象となった面とその誕生とが、日本彫刻の最も有名な氏名の一つと結ばれていると聞いてもおどろくことはあるまい。なぜというに、能面の彫刻史にとって最も重要な文献であるところの「仮面譜」が、聖徳太子、淡海公、弘法大師のような他の仏教の巨人とともに、頭初に言及している春日トリとは、あの法隆寺金堂の釈迦三尊(623年鑄造)の作者なる止利仏師とは別人では先ずあるまいから。実に四つの面がこの人の作に擬せられている。金剛右京氏と三井徳右衛門氏所蔵の、それぞれ翁と名づけられている面、金剛謹之助氏と、私には未知のある個人所蔵の²⁸⁾、それぞれ「父の尉」と名づけられている面。証拠は一切欠けているから、歴史家としては、このような指定にはひとつの敬虔なゼスチャーを見るより

ほかはあるまい。

翁面の名手で、時代的には春日トリの後に挙げられる他の三人、日光、弥勒、とりわけ夜叉の活動も深い闇のなかにうもれている。「仮面譜」によれば彼らは同時代の人で、10世紀に生きたという。なお日光は近江三井寺の僧だといわれる。ともあれ「仮面譜」が繰り返し述べている伝承は、面打師の仕事にふれた世阿弥の次のような手記の個所によって確かめられる。「申楽談儀」で、「翁²⁹は日光打。弥勒打手也。此座（観世座のこと）の翁は弥勒打也。」³⁰

高名な能楽師の家は古い文化財を良心的に守るから、観世二代の世阿弥が触れているあの能面は失われずにすんだらしい。いずれにせよ「能楽万代鑑」は世阿弥の子孫の一人、観世元滋氏所蔵の弥勒の翁面の写真を特別扱いで見せてくれている。

それはまことに畏敬すべき残り物という印象を与える（第6図）。異常に幅ひろい額は、顔の輪郭に、平たい端の上に立つ三角形のようなかたちを与えているが、ねじれて割れているような感じである。長い歳月による損傷が、老翁の顔にひろがる深いルーネ文字^[12]をさらに強め、膚をしみだけ、ひびだらけにしまったので、皺の溝がもとえがいていた図式は、すりきれた個所や孔や小泡などで中断されて、もはやもとの如くははっきりとはうかがえぬのである。範型どおり長い皺の線が額の上を、中央でやや下ってから、こめかみまでゆるくうねりながらのび、そこからまた求心的な弓状をえがいて、小鼻のところまで頬のあたりをくくるように走る（そこで弓状の頬骨部がふくれ出るばかりになる）。そして最後に口角の上の方から顎へ向って流れ落ちる。春日トリ作とされている面がすでにこのコンベンショナルな皺の構成をみせている。さらに類型的なのは、くり抜かれた切れ長の眼、平たい鼻、インペリアル髯、つまり下唇の直下につけられた白髯、そして眉毛の上、額の両側のふしぎな、おしろい刷毛のような白い飾り眉（ロゼット）である（弥勒の面ではほどけてしまった）。おとがいの部分は動かせる。切れるところは白い絹の紐でくくられ、厚い結び目で一部はかくれている。観衆の眼はやや遠くから見ると、この結び目を垂れた白い口髯のはじ、そして額のロゼットを眉の大きい白い総と見まごうかも知れない。金剛謹之助氏所蔵の春日の父尉面では、四本の欠けた歯をむきだして楽しげに笑っている口は、弥勒の翁面では、同じく厚ぼったい下唇を垂らしながら、むしろニヤニヤ笑いで閉じているといつてよい。上唇の上には、口髯の数本の毛がぶこつな毛描で示されている。

日光の翁面も、基本的にはいま述べたような特徴を守っているといつてよい。こ

の人の作とされている既知の七つの面³¹⁾がはたして同一の作者の手によるものか、すこぶる疑わしい。同じく日光の父の尉は（井伊直忠伯所蔵）、アーモンドの実のような眼、太い鼻、厚ぼったい唇をしているが、歳月によるいたみがひどすぎて、皺によって形づくられた、鳥の翼のような独特なフィギュアも、これより何百年も古い春日の作（金剛謹之助氏所蔵）よりもっとぼやけている。保存度のよい翁面（金剛謹之助氏の蒐集、第7図）は三日月形のさがり眼で、下まぶたがせり上がって、くり抜きの眼の裂け目をせばめ、そこで眼はまたたいているような表情になる。それは、口をぶかっこうに大きく開いて、古代ギリシャ・ローマの演劇の仮面にみられる個々のかたちの誇張を、とりわけ響き孔のような、口のおもしろくもない誇張を連想させるのである。

「白い」翁面と対照をなすのは黒式尉の面である（金剛謹之助所蔵、第8図。および金剛右京氏所蔵）。この黒い翁面をつけるのは三番叟である。翁および千歳とともにこの者は「三番目の叟」として登場するが、他の二人が退場してからはじめて舞いだす。その漆のキャップを換えて³²⁾、黒い翁面（黒式尉）をつけ、扇と鈴を両手にもって、鼓と笛の音に合わせて、版画や刀の飾りや、根付や、漆器その他の什器によく描かれている輪舞、古い三番叟の舞を舞うのである³³⁾。

黒式尉には額のロゼットはないが、代りにもじゃもじゃした自然の植毛眉がある。おとがいは翁と同じく動かせる。そして切顎をくくっている絹の紐に、細いつくり髭が落ちかかっている。おおきなぶかっこうな口は、並びのよい上下の歯をむき出しているか（金剛右京氏の蒐集）、歯のない狭い開口かである（金剛謹之助氏の蒐集）。この二つの面の、かたく、殆どどこもなく型どられた顔は、その名のとおり黒ずんでいるから³⁴⁾、切顎の絹の結び紐と眉毛とがくっきり浮き出るのである。

老翁のからだのもろさを心の朗らかさで相殺しようという趣向をどう表現しているか、あれこれみてきたが、その多くにはユーモアも欠けてはいない。けれども範型というものに内在している表現方法の制約は、面打師の造形力を十分に伸すことを妨げた。造形力はいわばきびしい伝統の殻の中に閉じこめられて動きがとれず、その殻を破るには、もっと自由な課題へつきすすむ後代の面打師たちの天才を待たねばならなかった。翁面の定型というきずなを破るおそらくは唯ひとつの試みとして、東京の浅草寺に「翁大夫」³⁵⁾という面がある。これは1206年に寄進せられ³⁶⁾、寺の毎年6月15日の祭に使われるのであるが、その手本としているのは、他の、もっと古い、ある種の法楽舞の面の、肖像めいた頭部である。線の太い、どっしり

と型どられた顔面は、その表情はまじめで緊張しており、額は高く、方々に瘤あり、鋭い鷲鼻で、歯なみは強く、耳は長く、自然のお手本からとった皺の線は力強い。それは伝統の翁のタイプとはなんら共通なものがなくて、思想的基盤の異なる、或る目的のためにつかえるものかと思われる。

「仮面譜」が日光や弥勒の同時代の人としている夜叉からは、翁面は一つも伝わっていない。このことでは、能面打についての諸文献の記載そのものが矛盾だらけなのだ。喜多古能、この「仮面譜」と「面目利書」の著者のゆたかな知見は、私のこの本を支える柱の一つとなっているのだが、この人は翁面の名手に関するその考察を次のような言葉で総括している。「弥勒、日光、夜叉、文蔵からは翁の面はある。常の面（翁面ではないということ）には、至って稀である。夜叉、文蔵は、たまさかにあるが、日光、弥勒は見たことがない。裏も真塗が多い。木地裏ははなはだ稀である」と。そして彼はすでにこの時代に（18世紀の終り頃）、軽信者たちを失敗しないようにといさめている。

もっと用心しなくてはならぬのは、「申楽談儀」で世阿弥が挙げている面打師のことである。「越前には、石王兵衛、其後竜右衛門、其後夜叉、其後文蔵、其後小牛、其後徳若也。石王兵衛、竜右衛門迄は、たれも着るに子細なし。夜叉より後の、着手を嫌う也。……名誉せし笑尉³⁷⁾は、夜叉が作也。」世阿弥の手記は、だから「夜叉」と呼ばれる面打師の活動を石王兵衛（福来）や竜右衛門より後の時期、つまり14世紀から15世紀への交代期にうつしているわけだ³⁸⁾。

福原文蔵、「仮面譜」が挙げている古い翁面の名人たちの最後の人であるこの人も、「申楽談儀」によって、ほぼ14世紀の比較的新しい面打にされているわけだ。ところが「仮面譜」や、新しい研究者である横井は、12世紀だとしているのである³⁹⁾。文蔵は日光と同じく僧であつたらしく、翁面だけでなく、別種の面も打ったようだ。というのは、世阿弥が金剛権の守が着た（おそらく法楽舞に使用された？）文蔵作の本打のことを語っているだけでなく、喜多古能もまた観世左近⁴⁰⁾の所蔵のうちから、文蔵作の「淡男」一面⁴¹⁾、おなじく「有名な茗荷悪尉」一面に言い及んでいるからである。

この人の作でのこっているのは、どうやら唯ひとつ、金剛謹之助氏所蔵の延命冠者だけらしい。これは多方面な能力を雄弁に記しているとは必ずしもいえない面（第9図）、同氏はこれを弘安期（1278—1288年）の制作だとするから、矛盾はいよいよひろがるばかりだ⁴²⁾。延命冠者（長生きする若者というほどの意味）はその

様式でも、使用の点でも全く翁面の部類に属している。狭くて無表情な額の下に、鉤形にきざまれた、うつろなまぶたの間の裂け目があるが、それは黒ずんだ下まぶたが三角形にせり上がっているために、すこぶる狭くなっている。皺のくぼみからぐっと踊り出したような鼻と口のあたり、とりわけ厚ぼったく角ばった下唇をもつ、石塊からノミで彫り出したような口は、はからずもとらわれた打ち方を洩している。それはあの「申楽談儀」で挙げられた比較的新しい面打師たちのグループの、自由な解釈や、たしかな技術とは合致しがたいものである。

能面打という芸術のこのような初見たちに関する我々の知識も以上のようにまだ土台が確かでないが、にもかかわらず日本の研究者たちはその調査した最古のあれこれ能面を手がかりに、技術上の諸特性を部類分けする道をひらこうと試みた。そしてその分類を彼らは好んで後代の面打たちにも、その技術の評価と分類の基準にするのである。そのとき用いられるあれこれの語が必ずしもいきいきした具象性を感じさせぬとすれば、それは面打師のあいだの隠語から借りた述語をそのまま用いているからで、現代の日本人のあいだでもすっかり理解されているとはいえぬのである。

古面の多くの模作を通じて目利になった日本の専門家たちは、その対象となるものを吟味するのに、とりわけ彼らが面打の手蹟だとみなしているもの、つまり彩色とノミの使い方、もっと詳しくいうと、ノミが裏面にどんな痕をのこしたか、そして裏がどのように扱われているか、つまりどんな色調であるか、という点に注目している。

その場合、彩色の種類を系統的にまとめるために、自然の適当な形象をとらえてきて、例えば弥勒の彩色は光沢がなくて「やや荒く堅い」ところから、手ざわりのざらざらした梨の実の皮とくらべて、「梨肌」の彩色と命名した。弥勒の面の裏は浅いノミの痕を見せているが⁴³⁾、日光のそれよりも浅くて小さいのである。

「細にて堅き方也」といわれる日光の彩色には、「柚肌」という言い方をつくりだした。というのも、この彩色はともすれば荒けずりになるが、しかも柚の皮のように細かで堅いからである。表は⁴⁴⁾ノミ目が大きく浅くて、横に走るが、しかしまた堅に走るのもある。

夜叉、我々としてはどの世紀に入れてよいのか確かでないこの人の彩色を、諸文献は「細に柔なる方なり」と呼んでいる。その細で柔で光沢のよい色調には「作彩

色」（つくりざいしき）という曖昧な術語が用いられたが、この語はあまり何度も繰り返されるので、捨てるわけにはゆかない。夜叉の裏は日光のそれに似ている。それらは、種々のノミの痕を、「堅鉋目細にて赤鶴に似たる趣きあり」といわれるようなところも見せている。

さて最後に文蔵であるが、「彩色荒く堅き方、光沢あり、裏は日光同様鉋目もあり、但日光より鉋目細成の方なり」といわれている。

横井は夜叉が活動した時代をはっきり挙げるができないのだが、この人の彩色をいちばん完成から遠いものとみなし、次のように指定している。「梨肌」や「柚肌」と呼ばれる彩色は、「作彩色」より古い発展段階に由来するものであろう、と。

三 赤 鶴

日光、弥勒、夜叉、そして文蔵もまた、我々にとってはただローカルな意義しかもたぬ僧籍の芸術家にとどまる。赤鶴という名はしかし世界のものである。が、西洋人にはこの名を聞いても、まだなんの内容も思い浮ばない。

今までに知られている文献によれば、赤鶴は早期の彫刻師のなかでは、我々がこんにち能面だと解しているものを創造したのはこの人であると言える弁護人をいちばん多くもっているのである。能という概念が当時まだ十分に明確ではなかったこと、そして赤鶴の面はたぶん田楽の能、のちむぞうさに能と命名された演劇のあの初期の発展段階に対応するものであるらしいということ、これらは二次的な意義のものでしかない。

舞楽面から田楽面、または能面へは短い一歩だ。これを歩んだ者は何かの偉業をなしとげたのではない。舞楽面の多くは芸術的にはいわば絶壁の頂上に立っているから、これ以上の発展は下降のカーブで考えるよりほかはない。だがその曲線は安定していて、ぐらつかぬ。そしてここに赤鶴の功績があるのだ。

すでに成熟に達した或る芸術部門のこのような救い上げは（と言いたくなるのだが）、真に独創的な天性、人間としても規模の大きい創造的人間だけがなしうところである。他のどんな彫刻師の作品も——感覚のはるかに繊細な日水の作はおそらく別として——これほどはっきり、圧倒的な個性の反映であるものはない。赤鶴の面は燃えるような芸術家気質の緊迫のなかで打たれていて、芸術の手蹟の裏を読む者には、まるで自画像のようににはたらきかけてくるのである。

この人の作は実に雄弁であるが、文献的資料はまことに乏しい。赤鶴の生活については、弘安年間（1278—1288年）越前の大野に住んでいて、吉成神太夫と称する能者⁴⁵⁾であったと伝えられる。いわゆる「十作」、つまり「十人の名人」の一人である。それだけだ。赤鶴のことでもっと知れるのは、明治維新（1868年）までの数世紀のあいだ、観世、金春、喜多、宝生、大蔵などの諸家が所蔵していた面の目録からである⁴⁶⁾。そこには十五の狂言面とならんで、昔の目利たちが赤鶴作とみた二十九を下らぬ能面が挙げられている。そのうち女面は三つだけで、一つは嫉妬の役に好んで使われる泥眼、一つは山姥、もう一つは般若、これは見ても性というものが殆ど考えられぬ、角のはえた鬼女の顔である。残りは悪尉が二面と、二十四の鬼の面である。

「赤鶴、鬼の面の上手也」と「申楽談儀」は書いている。精霊や幽霊や鬼、それは仏教の地獄の住民であるが、しかしまた悪の原理として人間の心のなかに巣くい、人間を誘惑や執念へまきこむこれらの異類どもの領分、要するにカロー^[13]、ポオ、ホフマン、スティーヴンソンの世界はまた赤鶴の本領でもあったのだ。その表現の境界が狭く限られているので、そのなかでのどの面の工夫もおのずから単純化と象徴化という結果になる。それはアーリマン^[14]の暗いもろもろの力を、ナイーヴで不気味なほど擬人化して舞台にのぼせることで、鋭いコントラストの効果をあげている。ここで忘れてならないのは、日本国民の観念では、悪の原理は实在のものとして発現するということだ。風邪の神、疱瘡の神、黒死病の神⁴⁷⁾を考えだしたような聴衆、秀吉が家臣の一人が化かさせたことで、狐の神へ戒告の高札を立てさせた⁴⁸⁾ほど、「狐つき」というものをかたく信じて疑わぬ聴衆は、現代の冷たい知性の世界とは全く異なる共鳴板のはたらきをしているのである。

「ときたま、あれこれの種族の天才は、ある種の効果をひどく強調して、恐怖の戦慄をまき起こすことがある。」このロダンの言葉は赤鶴の作にもあてはまる。それはポンチ絵でも、お化けでもなく、おのが眼で見た実体の立体的な模像であり、芸術的な陶酔状態のヴィジョンであって、もろもろの有機的な現象のかたちの、納得のゆく真実性を有しているのだ。それらがどれほど想像力を刺戟したか、「申楽談儀」には赤鶴の天神の面について、次のように記されている。その面をつけようとした人にふしぎな霊夢があって、使わずに納めていても霊夢をおこしつづけた^[15]、と。

観世家の所有で「道成寺」に使われる「泥蛇」という面がある（11図）。一人の

若い娘がその恋した僧を追いかけるが、僧は最後に大鐘の下にかくれてしまう。女はしかし身は鱗、尾は竜という悪鬼に変じて、鐘に巻きつき、狂おしく打ちつづけると、鐘は遂に燃えあがって、僧も女も焼けてしまう。

赤鶴がこの狂う女のために発明したメドゥーサ^[16]のような顔は、今にも人間の顔から獣の顔に変わってしまいそうに見える。顔つきはまだ揺れている。例えば、眼の上に屋根のようにかぶさった眉は、先が鱗を思わせるようなぎざぎざとなり、眉毛のなかから、張りつめたこめかみの動脈がいなずまのように額にくねりこんでいる。描かれた血のかたまりのような頭髮は、ゴルゴンの蛇の髪のようにこめかみへしたたり落ちている。血管は激情に答うたれて、まぎれもなく皮膚を突き破り、一瞬の紅潮が頬のあたりを染めている。しかめた凶悪な眼も、かっと開いた口をまもっているような歯も、きらきらと光っていて、下顎の犬歯が短刀のように尖って威嚇する。歯をむき出した上唇の上の縫合線、あらわな歯茎、耳たぶも凹みもない耳、咀嚼筋の工合と突き出たおとがい、それらが顔だちのデモーニッシュな荒々しさを強調していて、舞台の上でしびれるような恐怖を呼びおこしたに違いない。

角をはやした蛇^{じへ}の面、これは泥蛇の原型をなすものであるが、同じく「道成寺」に使われる（第12図）。人間のかたちを思わせるような手がかりはごく少なく、例えばまがった鼻も、鼻のつけねの、横に走る皺のふくろも、深くくぼんだ眼球の上にでっばっていて、殆ど皮膚のない骨ばった額も、動物的な本能のためにふくれあがり、粗野となり、醜悪となり、そしてきらきら光眼や、隆起した頬骨のあたりや、奇怪な大口など一体になって、暗黒の統一印象をかもし出している。こめかみに向って三すじの隆起する皺のなかに納っている眼は焰となって燃え上り、ぶざまな口がかっと開いて舌をあらわにし、毒牙と、そのうしろにも代りの毒牙を見せているのは、泥蛇の面よりさらに血に飢えている趣きだ。

かつて高揚と強烈ということが自然のままの名人芸のしるしであったとすれば、これらのかしらは赤鶴の発明であり、そして同時に、あの法隆寺や東大寺や宮島に保存されている古い鬼の面を受けついで、天才的に発展させたものなのだ。顔だちの一つ一つ、のみならず人間の顔面のかたちや頭のかたちをさえ、様式化し誇張することで、法楽の舞の面を彫った工匠たちは、グロテスクの域もおそれずに強い効果をあげることができた。むろん我々としては、ただ戦慄と恐怖と敬虔の念を我々のうちに呼びおこそうとしているところでさえ、わざとではないが一抹の滑稽感がしのびよるのをどうしようもない。構成された奇怪さと、周囲の現実の形象とのへ

だたりが大きすぎるのだ。

赤鶴は、とにかくその能面では、いたってまじめである。その個々のかたち、例えば皮膚の皺をよく見てみると、彼もまた時には様式化をやっていることがわかる。だが彼のヴィジョンは詩的に感じとられてはいるものの、はっきり見られた現実の領域から決してすべり落ちない。それは信すべきものなのだ。ブリューゲル^[17]またはグリューネワルトのような画家たち描くところの聖アントニウスの画の亡霊たちのように我々の官能をかきたてるところか、彼のまぼろしのリアリズムは——この語を全く避けるというわけにはまいらぬ——我々ののどをつかみ、骨をがたがたふるわせ、血をかきたてて、遂には息の根をとめてしまうのである。

獅子の面は、古い獅子面と赤鶴の見解とのへだたりを特にはっきりさせるものだ。正倉院の獅子面（高さ約29センチ、奥行30センチ）、または同じく8世紀の東大寺の獅子面（高さ21センチ）、どちらも頭の上にかぶる面であるが、ぶこつな様式化が行われている動物の面で、元来の主題はこうでもあろうか辛うじて推定させるようなものである。死んでしまっている多くの平面をもつ東大寺の獅子を前にすると、これは稚拙な石彫をまねた木彫なのだという印象からのがれられぬのである。

正倉院のかしらはもっと生き生きしている。つけ根のところが押しつぶされた鼻、境目がくっきりめだつまぶたからのぞいている眼、歯なみが分たれていない口、それらが伝説的な一頭の怪獣をつくりあげていて、その奇怪さが眼球や顎が動くことで、いっそう強められている。

獅子の主題にさまざまな解答を出した赤鶴の面が我々にのこされている。観世家の獅子口の面は（第13図）、他のどれより古いお手本にじかにつながるものだ。泥蛇よりさらに強く、獣類の特徴が強調されている。猫のような額、鼻から額にかけての皺の溝、鼻先とこばなに向けて強すぎるほどひろがる鼻、くぼみをつくって横へ出っばっている頬の皺、とがった耳、最後にたくましく突き出した口の部分。大きな、円い眼の野獣めいた眼光は、顔面の下部でもっとも強く補足されている。さかだつ口髭、強くて鋭い牙のあるおそろしい歯なみ、巻きあがった舌、短く突き出たおとがい。

この面の内容はすぐ読めるし、その表現力はいかにも自然のままであるから、作者の名としては赤鶴のほかは殆ど問題にならない。けれどもこの面は、滑稽の副次的効果がしのびこむことなく獅子がしらの特徴的なところが捉えられ、しかも古いお手本よりずっと鋭く捉えられてはいるものの、やはりあれらの手本によりかかっ

ている。

同じ主題⁴⁹⁾の第二の解決では赤鶴は手本から全く脱している（第14図）。外部でも内部でも、彼は人間の顔のかたちをむやみに高くしたり、幅ひろくしたりすることを断念している。この面打がこの第二の獅子口の面や、大部分の鬼の面や動物の面の根底にすえたのは、人間の顔であって動物の顔ではない⁵⁰⁾。ここには疑いもなく仏教の信仰、存在のもろもろのかたちの無常の教え、「円満成就せざる」人間が畜生の、地獄の、また仏のすがたに生れかわるという教えが目に見えてはたらいっている。

泥蛇の面と同じく獅子口の面でも、人間の特徴と動物の特徴とを融合しているが、赤鶴ならではのところがある。先に触れたあの獅子面は、頭のとっぺんの線と顎の底辺とが殆ど平行な、幅ひろい長方形であるが、ここではすらりとした、おとがいのところだけが平べったくなっている卵形のかたちにひきしまってみえる。この顔のかたちに対応しているのは、耳や眼や鼻の穴の人間的なつくりであるが、他方では鼻そのものが皺によった付け根から鋭く、肉ぶとにとびだして、ある動物的な嗅覚器官としての特色をはっきり見せている。坑のようなかこいがある、小舟のようなかたちにカーッと開いた口へ、力強く彫り上げられた鼻・口の皺がのびているが、その上方の鎌みたいなかたちの発端部は、鼻翼を深い一つの切れこみのなかにおさめている。この仮面の表情を決めるのは、解剖学的にはより正しくきざまれた歯なみをみせている大口の部分というよりは、むしろ顔の上半分、なかでも上をにらんでいる陰険なまなざしの眼である。収縮して一つのふくらみになっている鼻・額の皺は、このまなざしの方向をいわば延長している。その形——横たわる鎌の形は自由な発明であって、つづく数世紀の「強い」面で度々お目にかかるであろう。それは多かれ少かれ巧みに応用される補助的な表現方法として、あらゆる可能な変化をみせているが、しかしまた考えのない装飾にまでなりさがっていることもある。

この面は、厳格な試験官にはこれを赤鶴の作とすることに多少の疑いをのこすかも知れぬが、獅子系の一変種である小獅子面（宝生家所蔵、第15図）を前にすると、一切の懸念も消えてしまう。「小獅子」面という名称は比喩的に解すべきである。つまり表現が緩和されているという意味にである。これの対極としては、音楽のフォルテとフォルティシモ、つまり「大獅子」面が考えられよう。

緩和などはむろん赤鶴の肌に合わぬ。抑えようとは努めている。しかしその抑え

を、表現をやわらげることも、むしろ顔面の一々の部分の人間的なところを、いっそう強く強調することによってやりとげている。額や眼、耳、そして顔の卵形も——顎の両隅がひどくかどばって突き出ている点は別として——全く人間적이다。けれどもめらめらと燃える焰のように動物的な内なる生命が、血と殺しへの渴望が、この虎めくまでに変質した顔から吹き出してくる。しかめた眉の下から荒々しい上目をつかっている。鼻の穴がフーッとうなり、今にも咬みつきの口がひきつっている。咀嚼器官は観世家の獅子口の面とくらべると、萎縮しているようにみえる。ことに外側へまがっている犬歯は、獅子や虎の牙よりはむしろ蛇の毒牙を思わせる——にもかかわらずその印象は、この面打師の情熱的な気質がどんな小さい肌の皺にもはげしく放電しているので、さらに深く、さらに強くあとまで残るのだ。

これもまた有名な流儀、宝生家と金剛家の所蔵のなかに赤鶴に帰せられている二つの「強い」面があるが、それらはこの人の陰うつでいらだたしい創造精神をとらえてはなさぬ、おそろしいヴィジョンの魔力をふたたび告げ知らせるものである。ここに扱われている主題は、能楽の熱愛者が知る限りの最も崇高な（この形容詞を私は十分に考えた上で選んでいるのである）ものの一つである。般若の面のことだ。

般若とは、サンスクリットのプラーニャ (Prajna 智慧) という語が中国・日本風に退化したものである。この語は、転々とするうちに異なる意味をもつにいたったもののようである。ウェイリーはその著「日本の能楽」189頁で般若経に触れて、この経が「同じく般若と呼ばれる鬼女にとくに影響したということである」と述べている。この経の呪言の文句が能曲「葵上」に引用されているが、これはすでに14世紀に上演された曲であるから、般若という概念を鬼女だとする解釈はさらに昔へ、少くとも赤鶴の時代にまでさかのぼるに違いない。

「仮面譜」はその一覧表で、たぶん面を一つだけ打ったらしい「古作」(古い名人たち)のなかに、般若坊と呼ばれる一人の面打を挙げている。坊とは雅号、つまり芸術家の匿名の末尾に、ここでは特に日本の能面芸術史の種々例が示しているように(角ノ坊、三光坊、大光坊)、僧の身分、またはその環境のなかに生きている面打師の匿名の末尾に好んで付けられる語なのである。般若坊も僧であったのだろう。

この人は般若面の型式を創造した人であるか。面が作者にちなんでその名を得るのはよくあることだ。般若という語に付加されたあの異なった意味は、それが発生するところでも余すことなく解明されよう。そういう可能性も想定すると、般若の面を彫った赤鶴よりも般若坊を古いとせざるをえない。「申楽談儀」、世阿弥の談

話に帰せられるこの重要な文献は、赤鶴を推奨してその種々の作を挙げているが、般若坊には一言も触れていないのである。

私は般若面で扱われた主題を崇高と呼んだ。西洋人が表情ゆたかな能面からすっかりおびえて顔をそむける（それらの面がそうしなくてはならぬように、我々をも怖れさせ、驚かせるので）のに、「柔なる」顔面には一様に感歎するのを観察した人は、私の「崇高」という形容の有用さと正当さを分ってくれることだろう。ダンテの地獄も、ミケランジェロの最後の審判も、あのシャルマイの甘美な音色で我々をうっとりさせはしない。不動明王、この智慧の仏は、仏教信者には焰にかこまれた岩の上に坐して出現し、底知れぬような顔容で、右手には劔、左手には悪人をしばる索をもつ⁵¹⁾。日本の寺の番人、両仁王、これもしばしば扱われる仏教芸術の題材であるが、奈良東大寺の運慶と快慶が彫ったあの傑作は、鼻息もあらく憤怒せる巨漢であって、歯をむき出し、腕の静脈ははち切れんばかりにふくれ上り、頸には筋肉がまるでお腹のように盛り上っているのである。

日本の面に、我々のあいだでもとっくに屑鉄になってしまった感傷的な美学をあてはめることはおのずから禁制だ。我々が慣れなくてはならぬのは、能面はそれ自体としてはたらく芸術品としてではなく、使用の対象として見ることに、そしてその形を表現の内容とは、能の題材からしてすでに一種の刻印と制限とを受けているということを知ること、これである。その母胎から、つまり面がそれらの結晶であるところの文学的な諸関係から離すことはすべて、より高い統一に喜んで奉仕しているこの芸術をいやしめることを意味するのだ。

能楽「葵上」⁵²⁾には、能のレパートリのうちでも最も著名な般若の役がある。題材は紫式部の古典的な長篇小説「源氏物語」からとられた。だいたい能文学（謡曲文学）はこの物語の泉から何度も汲み上げ、そして成功している。

日本のドンホアンなる源氏の君は、12才で右大臣の娘の葵上と結婚する。16才のとき彼は一人の若い寡婦、六条御息所の愛人である。次に他の官女、夕顔が彼の女人列に加わる。二人のおしのびの夜、嫉妬にかられる御息所の生霊がぐっすり眠っている夕顔をおびやかす、翌朝源氏が気がつくと夕顔は死んでいる。

源氏は別居していた葵上と和解する。加茂祭の日、誇り高い大臣の息女と六条御息所との間に車あらそいが起こる。後者の車の道を葵上とその従者らがさえぎる。御息所の車の轍は折られて、葵上が勝つ。それから間もなく葵上は重病にかかる。

能は葵上の病床ではじまる。（第10回）（病床は、舞台の正先におかれた二つ折の

着物で象徴的にあらわされる。) 一人の巫女が梓弓のつるを鳴らしながら、葵上を苦しめている悪霊どもの姿をあらわそうと骨折っている。やっと成功して、御息所が(泥眼の面をつけて)あらわれた。彼女は悲しいその思いをるると述べる。が、病床に近づくと、恋がたきにたいする憎しみがきりきりとめざめる。そして扇で床の頭のはじを打つと、葵上は(地謡がそう知らせるのだが)痛みで呻き声上げる。六条御息所はそんなことでは満足しない。加茂祭でこわされたあの車で葵上を連れ去ろうとする。

ここで女は姿をかえる。唐織を脱ぎ、泥眼を鬼女の面、つまり般若の面ととりかえる。片手に打杖(般若のもちもの)を持つ。葵上は死の苦しみ。呪術にたけた老行者が請ぜられ、行者は持てる赤木の数珠を絶え間なく押しもんで、いよいよ力のこもりゆく呪文を、このおそろしい顔に向って投げつける。六条御息所は退き、あの錦の着物を拾い上げるが、いかなる深い魔術をも解くだけの威力のあるお経の文句を地謡が歌いはじめると、打杖をおとして、耳をふさぐ。「やらやら恐ろしの般若声や」と女は叫ぶ。その魔的な存在の骨髓の中まで衝かれ、より高く、より尊い法力に圧倒されて、そして暗黒の魔力は破れる。

見られるように、この曲の作者は葛藤を生む感情や情念を人間の内部から外へ出して、それを人間から離し(ちょうどシュレミールの影が灰色の上衣の男になるように^[18])、それに特別の存在を与えている。このややナイーブかも知れぬが、しかし非常に舞台効果のある顕在化に、能面の彫刻師が援助の手をさしのべる。彼は我々の感情生活のもろもろの分裂を的確で明瞭な型式に入れようとつとめる。強い激情の振動をつかみ上げて、それを自作のなかへ、能面と呼ばれる共鳴の形象のなかへ流しこむことによって、能楽の持続低音をしっかりと抑えようとつとめるのである。

このようにして成立したいろいろな劇場のタイプのなかでは、般若面はそのひびきの豊かさが崇高で圧倒的な点で、おそらく第一位を占めるものであろう。赤鶴の作とされている二つの面は、般若というものの捉え方では相当に異なるところがある。宝生家の般若面(第16図)の方が動物的なものにより強くなぞらえられていて、牛の角がなくても発情期の種牛の頭を思い出さずにはおれぬのである。されこうべのような頭蓋は骨っぽい、そのことがかどばった前頭骨の両半分や、長い鼻ばしらや、殆ど肉のない、ひどく張り出した頬骨部によって、とくにめだつようにされている。眼球をみたしている金メッキされたブロンズの小板は、毛描きで調色され、

血脈がえがかれているので、眼の鞏膜の上に、血のたっぷりつまった血管の分枝を見るように思うのだ。ならびのよい歯をむき出している獣のような口は、他の赤鶴の般若面のそれより大きくて、小舟のような形をしている。上下の唇は、上下の歯ならびのつくる平面では殆ど平行に走っていて、それから、両横の上の方へくわっと引かれた口の両端で出会うのである。

激情のために^{たが}箍がはずれたような顔面の分裂性は、金剛家の般若ではもっとはっきりあらわれている（第17図）。性を示すのはまんなかで分けられている頭髮で、そこから何本かの毛すじがわかれて、瘦せたこめかみへ垂れている。うねる髪で限られている額はミルテの葉の形をしているが、鼻のつけ根と、それが額へつづくあたりがちょうど托葉にあたっている。葉のへりはくっきりと彫りこまれて、細い稜のように浮かび出ている。側面へ降ってゆく葉の両半分は、眼窩の縁へ向って更に深く落ちこむが、その縁は眼球をしたたか蔽いかくしながら、また反り屋根のように外へ向ってアーチ形に盛り上っている。収斂性の目つきの両眼は両方からぴたり迫っていて、鼻の底部から溢れんばかりだ。だいたい人間のそれのような形の耳では、ただ耳たぶの根もとの軟骨が強く発達しているのが目立つ。口のあたりは立体的に、実に生き生きと造形されている。上唇の部分に溝すじがついていること、縦溝が彫られて、それが上唇へ向って小さな栓のようになって続いていること、このことで頭物の鼻のような印象がかもし出されている。カーッと開いた口腔は、上顎のところでやや萎縮した牙のある歯なみと、赤い舌をあらわに見せている。が、動物的な属性にもかかわらず、曲ってとがった角や、むき出した歯があるにもかかわらず、鼻・唇あたりの動物めいた様子や、甲殻のように層をなしている顎や、大きな眼の、ぶきみにひらめく眼光にもかかわらず、動物的な本能生活の激烈さに爆砕された人間的な本質の核がなおも、変形した外被を通してほの光っているのである。

赤鶴の暗い芸術家気質がそこで非現実の現実を生きている横ざまの、朦朧とした世界は、沼地のように広く、そして限りがないようだ。どんな藪のうしろにも、別のおばけがこちらをうかがっている。莊子にはこのような話が見えている。「いったい鬼などというものがあるか」と桓公が問うと、斉の智者が答える。「にごった水には足の黒い怪物が住み、かまどのそばには真赤な妖精が住んでいます。戸のそばの塵塚には、騒ぎ幽霊があばれています。東北の低地には谷こびとと^つ角かわずが跳びまわり、西北の低地には豹の頭がさわいでいます。水の中には吸血鬼が、丘の

上にはぶちの犬が、山の中には片足が、荒地には鬼火が、沼にはけんみじんこが住んでいます。」⁵³⁾。

これらの鉤爪をそなえ、角をはやし、または髪をふりみだした魔物ども、鬼というのがこの種族の名で、民衆の想像力によってさまざまな動物的属性を負わされている怪物どもを、赤鶴はずらりと並べて閲兵する。彼が見ているものは、子供だましのお化けのようなところはみじんもない。それはまるで彼がこれら民衆の幻像と格闘したあげく、すべてののばかげた付加物はぬけ落ちて、迷信じみたポンチ絵の霧の中から、実体の壮大な統一性にまで高められて、^{シン}禊^[19]が立ちのぼってくるかのようである。それは人間の恐怖の、生命と化した模像なのだが、それを考え出した者の脳髓と骨髓とを吸血鬼のように食いつくすのだ。オルラ (Horla. モオパサンがそう名づけたのだが) がこの彫刻師の精神を筈うって、果てない暗夜の世界へ翔ぶ荒々しい力を授けたのだろうか。心理的嗅覚をそなえた日本人はそれを信じているようだ。破笠^[20]は、赤鶴の諸作は狂気の発作のなかで生まれたのだといういいつたえを固執している。そして一人の日本の医師、上野博士はこのいいつたえを取り上げて、それを弁護したのである⁵⁴⁾。

さきに私は赤鶴の面をまるで自画像のように感じる、と言った。極東の芸術家で、おのれの本性の諸特徴を自作のなかにこれほどはっきりした輪郭で反映している人はまことに珍しい。彼の発明したべしみの面を、徳川時代末期の、顔をしかめ、眼をむき、その皺の溝のつくりがいわば凍結してしまった鬼の面とくらべてみると、芸術的なへだたりに啞然としてしまう。理由はあきらかだ、熔岩が冷えてしまったのである。

これら手におえぬ壮漢どもの血管には、火の流れが走っているらしい。彼らの顔は、まるで鬼がみずからのみを揮ったかのように——この言葉が使いたくなるのだが——投げつけられている。ふいに、文句のつけようもなく、自然現象の威力と自明さで、赤鶴の大べしみのかしらが (梅若六郎所蔵) 我々の前に浮かびでる。(第18図)。この面を見て、仮面劇の上演がいつも伝えてくれる楽しげな仮装舞踏会などを誰が思い浮かべるだろうか。

面の愛らしさについ手を出したが

ぞっとするようなものをつかんでしまった^[21]

口のあたりに向って次第にひろがってゆく顔。殆ど眼と鼻の穴と口だけだ。だいたい狭い額は、つりあがっている強大な眉毛によってよけい狭められ、文字通り吸い上げられているという恰好である。鼻から額へ縦に走る皺の上には、鎌を置いたかたちの皺の溝がある。互いに遠くはなれた両眼はおのれの威力を意識した眼つきで、天平時代の仮面の眼の模写である。その内角が異常に幅ひろくなっている。鼻は、くぼんだ眉間からまるで猛禽の幅ったいくちばしのようにとび出して、両方の鼻翼には巨大な穴がひらいている。口は、殆ど両耳にとどくほどの長い、重々しい一すじである。唇はかたく結ばれて、下唇が上唇をかくすほどだ。皮膚の皺が口を、鼻と眼を限っている。萎縮の輪郭はどこにもなく、力にみちた高さや深さのアクセントがある。そしてそれは外被を殆ど突き破るような内生活、意志の生活の印象をいっそう強めるのだ。

この彫刻家は、その「大なる無言の面」（「申楽談儀」はそう名づけているが、たぶん口を閉じていることを考えてのことだろう。だから演者は大きな鼻の穴から呼吸せざるをえない）では、多くの絵画で知られているダルマの顔容に刺戟を受けたのであろうか。この一日本人の推定⁵⁵⁾は信じがたいものではない。仏の境地へみちびくただ一つの道なる禅、その禅の教師であるダルマは、いわば能芸術のパトロンであって、能舞台は今日もなお、禅宗のために宣伝をする合唱隊席なのだ。観世流の明星である世阿弥はその專業によって、ダルマの最も雄弁な使徒の一人である。彼の論じるところは「幽玄」に行きつくが、この概念を把握することのできるのは、暗示を推しはかることのできる者、象徴を判断しうる者、もののうしろにある量りがたいものを感じうる者、一言でいえば、禅によって浄化され、召命され、もはや何の教義をも要せぬ者だけなのである。

内なる声に耳をすますこと、禅の芸術をみたしている、転用されたヨーガの精神、健康を損なうまでの限りなき内心の没入、そういうものの多くが赤鶴の面にも感ぜられる。真の芸術は、禅宗徒の信念によれば、きわめて深い沈潜によってのみ生み出される。極秘の泉から汲み上げる芸術は勤行なのだ⁵⁶⁾。色は空^{しき}しい虚像にすぎないから、緊張を極めた精神統一（禅）によって得られた内なるヴィジョンを、それが飛び散らぬうちに、紙の上に投げつけるか、あるいは木の中に彫りこむのだ。

赤鶴の作品は、そのように感受された創造の行為のあらゆる特色をおびている。ところで彼は禅宗徒か、それとも精神病者か。ダルマのあとをついだブタプリーヤ（Buddhapriya）がサマーディ（真の精神統一）を得るために立てた規定を読ん

で⁵⁷⁾、医師にとってひどく疑わしいその徴候（光現象、間歇熱、嗅覚の錯覚）を調べた者は、禪宗徒が精神病的なものにあやうく接触するような、まことにけわしい地帯を動いていることを知るのではあるまいか。赤鶴の憂鬱症の発作（種々の伝説がそれに触れている）は、幻想的な啓示のひとつときに自ら意識して、限りなくもなくひたってやまぬことや、その結果生じるさまざまな現象や、神経を使いすぎるあまり避けられぬ虚弱状態（自分のつくりだした人物をこわがったE・T・A ホフマンもこの状態になった）などでもって、禪の意味で説明できるのではないか、どうかという問いは、芸術創造のこみいった問題に触れるもので、おそらくフロイトの意味では答えられるかも知れぬが、しかしロムブローゾー^[22]の意味では答えられぬであろう。

大癡見の面は、ダルマがその顔容を貸したにせよ、貸さなかったにせよ、禪の精神を呼吸している。しかしもし赤鶴がこの面でもって芸術的宗教的な告白をなしたのであれば、そして能楽の遠くまで光る星である世阿弥が、自分のために強調してうまぬ禪への帰依の告白をなしたのであれば、禪の底流になわれているこの芸術の二人の卓越した人物の時間的なへだたりに驚くのも無理はない。足利将軍義満は、禪の教えと、能もまたその一つであるところの、禪によって実った芸術とにたいしてメヂチのようなパトロンであった。彼は能を宮廷芸術にまで高め、世阿弥の父である観阿弥に領地を授け、既往の偏見をものともせず彼を庇護した。ウェイリーは「後愚昧記」⁵⁸⁾の1378年の記事から引用して、次のように書いている。「しばらく義満は大和猿楽の一人の童をひいきにして、座を共にし、同じ皿から食べた。これら猿楽衆は全くの乞食にすぎなかった。しかし義満は彼らをまるで枢密顧問官であるかのように厚く遇した。」ウェイリーは推定している、世阿弥を——上の引用ではこの人のことを言っているのだが——禪の教えにみちびいたのはこの将軍であった、と。この交わりの結実はやがて表面化し、「乞食の子」は芸術の最高の目標をめざしてたたかう人間となる。そして彼の舞台は禪の精神ののろし、彼の姿はその世紀の最も魅惑的なものの一つとなるのである。

赤鶴が、将軍の寵愛に輝く世阿弥から全くかけ離れて立っていたと考えるのはむつかしい。赤鶴の作のような広範囲なライフワーク、傑作な大傑作というものは、芸術的にひどく活発なある時代の需要の外に芽ばえるものではない。このような需要は、独創的な天才にとっては最もけだかい原動力なのだ。赤鶴の全盛期は弘安年間（1278—1288年）であるが、能のそれは14世紀と15世紀の交代期であると我々は

教えられている。

すでに福地、この「国華」の論文の筆者は、赤鶴と竜右衛門とを観阿弥と世阿弥から時代的にあれほどへだてることに懸念を表明した⁵⁹⁾。彼の意見は、鎌倉時代には赤鶴や竜右衛門のある種の面が使えるような題材はおそらく殆ど存在しなかったろうというのである。だが、彼がこの面打師たちの制作を義満より以後、応永年間（1394—1428年）とみているのは、慎重さがすぎるのではなかろうか。

「出合の飛出、此座の天神の面、大癡見、小癡見、皆赤鶴也。……大癡見、天神の面、もっぱら観阿よりの重代の面也。……小癡見は、世子着出されし面也。」

「申楽談儀」のこのくだりは二つの点で重要である。先ず、（ヨーロッパの文献ではまだ利用されていない）この原典は、観阿弥の頃から代々伝えられた天神の面のくだりがそうであるように、世阿弥の手記の後補⁶⁰⁾をふくんでいることが示されている。次に、天神の面を観阿弥以後観世家の所蔵と称することで、赤鶴の活動期をより確かに限定しているように思われること。小癡見のあの一文を、観阿の息子の世阿弥がいわばこの面で一定の役を創造したという意味に解するなら——この面が彼に提供されたのが赤鶴自身からか、パトロンからか、それはどうでもよい——福地が慎重なのは結構なことだが、赤鶴の活動期としては、14世紀をそう越えない時期が想定されてくる。さすれば、他の典拠によって伝えられている短い全盛期、つまり弘安年間に代って、観阿弥（1333年生）より前に始まって世阿弥の第一の隆昌期（1388年頃）に終るという生涯が考えられるのである。14世紀の中葉からの能芸術の輝かしくも急速な勃興は、観・世両人の個性や、義満の理解ある奨励だけでなく、いつでも手をかそうと用意している面打師という対等の存在によってもまた説明できるのではなかろうか。若い世阿弥の名声は、赤鶴という沈みゆく星の最後の光に照らされたのだという考えは、いずれにせよ美しく、そして理解できることである。

喜多古能によれば、18世紀の終り頃には観世家の一人、観世左近のもとに赤鶴の大癡見と小癡見がまだ一つずつあったという。この「大なる無言の面」が「申楽談儀」が触れている面と同一のものか、いま梅若六郎⁶¹⁾の所有している既述のおごそかな面と同一のものか、このことは能の各流の家蔵の文書、とくに観世家のそれだけが多少の確実さをもって説明できるであろう。故にこれら文書の公開と整定は、能楽と能面の歴史を明らかにするうえで望ましいことである。

癡見の趣向と同じく⁶²⁾、赤鶴はおそらく他の鬼のタイプ、飛出をも創造して、

それを種々に変化させたい。飛出もまた鬼の面の一種類をあらわす名称となった。このタイプのあれこれに変種に独特なのは、夜行性動物のような大きく円い眼である。そしてこの面をつけている演者が、大きな赤髪のかつらを両側に垂らしたその顔を見所に向ってさっとキルト、妖精のような、幽霊のような効果を見物衆の上に及ぼす。それらの面が表現している存在は、必ずしも常に人間に敵意をもっているわけではない。赤鶴はその気質にふさわしく、飛出の面にもたしかに暗黒の諸力の化身を見たのであろうが、彼の作とされている猿飛出の面は、佐渡島の能楽師の本間が寄進した、宝生家の古い伝世品であるが（第19図）、これらは昔から「鶴」という曲にだけ着けられる。

この曲の筋はこうである。近衛天皇（1155年没）は夜ごとに悪夢に悩まされる。呼びよせた僧たちの祈祷もききめがない。この悩みは魔物のたたりであることはわかった。そして実際、毎夜皇居の屋根の上に怪獣があらわれ、夜があけると消えうせる。さて弓の名人で歌人でもある頼政が仰せをうけ、ある夜、かの怪獣がその梟のような啼声を立てたとき、弓を引くが、第一矢で妖怪は射落される。それは猿の頭、虎の鉤爪、蛇の尾という化けものであった。

天平時代の彫刻師ならからだのつくりの奇怪さをしのばせるような顔つきにしたことであろうが、赤鶴ではこの鶴のかしらは個々のかたちの誇張よりも、むしろ表現の尖鋭化によって非常に強い造形力を得ている。耳は猿のような頭蓋のうえ高くついている。また隆起した低い額は、弓状の眉を押しつけんばかりである。頬骨の下から起きた皮膚のふくらみは、尖った稜線となってぺったりした鼻翼にまで迫っている。下顎の深いくぼみが頬をくり抜く。おとがいも、歯なみと舌をむき出している口の下唇も前へ突き出している。眼尻の皺は斧のような形に様式化されている。このすべすべした、ふしぎに裸の感じのする顔には、殆どまぶたのないくぼみの中に、二つの大きくて円い、まつ毛のない眼がすわっていて、それが夜の闇をとおして陰険に光っているのが見えるようだ。額、頬骨の突起、皺のみぞ、上へぐっと引いた口もと、おとがい、頬のくぼみ、これらは一体となって、きらきらと輝くまなざしに、照らして的確を射とめる力を賦与しようとしてつとめている。ところでこのまなざしは、このぶきみに燃える眼は、何からできているのか。金メッキをしたブロンズの、アーチ形一枚の薄片からで、まんなかに円い瞳孔があいている。

強い激情を表そうとして赤鶴は常にまた新しい表現方法を見つける。この人の甘柘榴面は（第20図。三井集会所所蔵）、ぎょろりとむいた梟の眼や、ふさふさした、

はためく髯や、おどかすようにかっと開いた口をしていて、まさしくフリオーゾ^[23]というべきこの猛禽のかしらは、「ファウスト」の冥府の顔のような印象を与える。

きばがぼっかりひらき 円天井のような
のどもとから 荒れ狂う火流が溢れでる。^[24]

この人が発明した癡見悪尉のタイプ（金剛謹之助氏と宝生家の所蔵するところ）、この悪魔的な陰険と残忍のタイプは悪尉（悪い老人ということ）という気のぬけた即物的な名をつけられているが、それに対して赤鶴は、ここでは自分の作が能楽に便利すぎるほど使われることにはまるで無頓着に、容赦のない表現を満足ゆくまで試みている。

宝生家のこの著しく小さい癡見悪尉の面⁶³⁾を前にすると、言葉のパレットは役に立たぬ。こういうものを見るのは、熱にうかされた夢のなか、死の恐怖のなかでだ。これは憑かれた者の肩の上に乗っているもの。葉のぬけた樹の間からうなり声をあげるもの。巨大な岸壁にとざされた霧の湖畔で、我々と鬼ごっこをやるものだ。額と鼻のつけ根にはふしぎな皺がきざまれる。鼻孔がふくれている鼻は、まるで鳥のくちばしのようにとび出している。口は癡見のようにぐっと結ばれているが、両の隅には嘲りの色がみられ、その上には思いきり引っぱられた髭がそり返っている。顔の下半分は痩せて、顔面の三分の一に萎縮しているが、それを長い、毛すじのまっすぐなインペリアル髯と、幅ひろいあごのつけ髯とが飾っている。見る者を悩ませるのは、そびえ立つ、厚ぼったい眉毛によって蔭られて、暗く灼熱している、大きな、釣りあがった両眼の末広形のまなざしである。梟の眼、ひきがえるの眼。口や、口髭のようにそり返った髯と同じく、なんともいえぬ意地の悪さがそこにある。この眼には、いらだたしさ、滑降の恐怖、疲れ果てた者の地面のゆらぐ感覚、「オルラ」が映っている。禅的なものは崩れ去り、狂気が歓声あげて小おどりしている。

すでに足利時代に赤鶴の面が迷信的な怖れで、もて扱われたわけが分るというものだ。精霊たちの呼ぶ声に従順なこの面打師は遂に膝を折ったのだが、精霊たちは、能楽「小鍛冶」で稲荷明神が刀鍛冶をたすけたように、彼らの道具ともいべき赤鶴の手をとってみちびき、神秘的な力がこの「霊たちの傑作」のなかへ流れこんだの

である。これらの面だちは夜、その犠牲者を追いつめ、雷鳴をとどろかせ、稲妻をひらめかすことができるらしい。観世家で観阿弥より相伝の赤鶴の天神の面がある日、格別の機会に貸しだされた。そのことで「申楽談儀」は次のように語る。

「人の借り召されしを、不思議なる霊夢ありて、返されし面也。家に納めたてまつれ共、又霊夢ありて、今も着る也。」

横井が喜多古能に拠ってつくった目録では、観世家の所蔵からは天神の大飛出面を一つだけ挙げているが、これは散逸したもののようなのだ。しかし天神のタイプの一変種——その命名については日本の専門家たちも全くの合意に達していないようだ⁶⁴⁾——赤鶴に擬せられている怒り天神の面は、今なお私蔵品として（大西亮太郎氏のもの）現存している（第22図）。

天神のテーマが赤鶴のような人を強くひきつけたことは疑いない。京都の北野神社の、有名な土佐派の傑作である絵巻物では、叙事的な幅ひろさで、しかし動きのあるすてきなモチーフが次々に交替することで、その単調さを破って、主人公のこの世とあの世の生活の主な各章が繰りひろげられる。雷鳴と電光と、身の毛もよだつ地獄のありとあらゆる恐怖で、あの世の主人公はこの世の陰謀のかたきたちを罰する。そして一打々々とつづく故人の復讐の行為を再現するにあたって、天才的な土佐派の画家の想像力は高くはばたいて、容赦のない、堂々たる具象性を達成しているのである⁶⁵⁾。

汚されたがふたび和解する正義のこの道具、北野天神縁起の主人公は9世紀の大政治家、菅原道真である。彼の姿は日本史の最も悲劇的なものの一つである。高貴な家系の出、敏感な文学者、かしこい行政官という道真は最高の栄位にのぼる。右大臣となり、太政大臣にもなるはずのところ、国の最高位の官人を出してきた藤原氏が嫉みから、忠義のかがみともいべき道真を帝位を狙う謀反人だと讒した。若い天皇は最も忠節な臣を筑前に流し、ここで道真は悲痛のあまり間もなく没したのである。

その霊は休むことがなかった（あたかも千年後、同じような試煉を受けたドイツの政治家^[25]の霊もそうであったように）。そして我々の時代と同じく当時も、彼の競争者や後継者たちの官人としての無能ぶりが、流謫された為政者の姿を巨大なものに高めたのである。道真の死後、国土を、とくに藤原家を見舞った運命的な打撃は、あの世へ去ったこの人の怨霊のせいになされた。それは世界大戦ではなかったが、道真の流謫後にはじまる延喜年間のあとへもつづく一連の試煉であった。おそろし

い嵐、颱風、洪水、旱魃、豪雷雨、そして悪疫とつづいた。藤原家の主謀者の一人は雷火にうたれて死に、他の者たちも短期間に次々に墓の下に沈んだ。東宮が死に、あらたに選ばれた皇太子も二年後にあとを追った。皇子も次々に死神が連れ去った。930年、皇居に落雷があり、高官らが火災で焼け死んだ。そのなかには電光を放つ魔的な力へ矢を射ようとした藤原家の一人がいた⁶⁶⁾。醍醐天皇は強いショックを受けて病気になり、退位し、そして崩じたのである。

それから三百年後にもあの北野天神縁起は、これらすべての運命の打撃を道真のせいにしたのであるが、藤原氏からひどい目にあわされた天台宗が煽ったせいもあって⁶⁷⁾、民衆はそれを怒れる神威のわざであると信じた。興奮した人々には、道真は雷神と見えたし、彼の姿やその変容をめぐって織りなされる伝説は、廷臣や天皇の心に深くつきささった。道真はふたたび名誉を回復し、その追放を思わせるような一切が除かれた。そして遂に怨霊の怒りに煩わされることのない新しい世代が成長してきたとき、この人は天神の名のもとに神とされ、神社が建てられて、書道と雷軍のあるじとして祀られた。そして極楽の守り神の一人に加えられたのである⁶⁸⁾。

赤鶴がしっかりとらえたのは、北野天神縁起に描かれているような、災厄を人々にもたらす怨霊の顔だちである。それは激情のために苛烈なものとなっていて、怒り天神の面の憤怒せる顔、いや激怒に燃えあがる顔からは、詩人道真が都落ちの前に、愛する梅に別れをつげた、あの男らしく抑えた悵愁は少しも感ぜられぬのである。立体的に強くせり出している眉は、こめかみへ向って斜めに吊りあがり、内側の眼もとの上で翼のようにぐっと曲って、一本ずつの錨のように見える。かっと見ひらいた眼は、いわば雲の上からのように下方をにらみ、そこから稲妻がひらめき出るようだ。鼻翼はふくれあがり、閻魔が劫罰の宣告をくだすかのように開いた口は、歯と舌と粘膜をあらわに見せながら、かたい（描かれた）髯でかこまれていて、それが激情にふるえながらも、どこか高貴な感じの顔だちの攻撃的な精神を強調している。

この神の面はすぐれたものであるが、それでも我々の想像力は、かの散逸した赤鶴の天神面に、あれとは別の、ひらめくような、あり余るほど神々しい力を付与し、「申楽談儀」に筆者にさえ言葉少なにしか語らせなかった、神秘でおそろしい魔力を寄せることをやめないのである。

女性は、赤鶴の生涯には副次的な役割しか演じなかったようだ。可愛らしいものや柔和なものは彼の関心をあまりひかなかった。男らしくて暗いまじめさ、情熱的な気質という点では共通しているミケランジェロのように、この人のように赤鶴も、いやもっと甚だしく、その主題を選ぶときにすでにおのれの本性をあらわしている。横井が引用した赤鶴の作のリストに、女面が三つしかあがっていないのは偶然ではなかろう。既述の般若面は、性は殆ど無いといってよい。「葵上」で、嫉妬ぶかい六条御息所の演者が効果をさらに高めるために般若の面ととりかえる泥眼の面は散逸してしまったらしい。そこで残っているのは山姥だけであるが、喜多古能はそのかつての所有者として、観世家の一人、観世左近の名をあげている。

おそらく赤鶴がこのタイプを造りあげたのであろう。その作とされている現存の山姥⁶⁹⁾を見ると、赤鶴は山姥という役の本質を十分に汲みとって、見事にここに凝縮せしめている。

山姥とは、世阿弥の書いた「山姥」という曲の、伝説の山の精である⁷⁰⁾。(またも世阿弥と赤鶴の名がぶつかった!) その曲では、この女は万物の母、山々のペルセポネ^[26]といえるようなところがあるが、しかし春には山々を花でみたし、冬にも雪をかぶらせるのである。白髪をふりみだし、丘や谷を休む間もなくめぐるが、その放浪ははてしがたい。ちょうど人間の運命が、自分に定められているすべての変身、死とよみがえりのあらゆる反復に堪え抜かぬうちは成就しないのと同じく。

このアレゴリカルな人物に赤鶴は、わるい天気や嵐の影響に抵抗した、生活力の強い、きつい、殆ど男性のような顔だちを与えている(第23図)。そこには老化現象があらわれていて、それぞれ黒と白のすじで毛描きされている、まんなかで分けた頭髮(さらに演者はこれに大きな白いかつらをかぶる)、額の上の深い、波形の皺、鼻・口の皺、頬の皺。落ちこんだ眼を輪状のくぼみがとりまき、その影が眼窩の線にたいしてくっきりときわだっている。が、このくぼみのなかから、黒っぽくどられたまぶたの皺のあいだから、まるで黒ダイヤのようにきらめく大きな眼がひらいている。金メッキしたブロンズの、微妙な色調のリングが虹彩をかたちづくり、瞳孔は(能役者がのぞく眼の孔)あいたままだ。火のような精神が、女性的なものをこえる力が、燃えあがるまなざしから、はりつめた顔つきからひらめき、その顔つきの重々しさを、額にまでのびている鼻梁や、ひっぱりあげた上唇の幅ひろい小溝や、大きな口の並びのよい、強い歯や、おとがいのくぼみなどが効果的に強調している。若さと老いとがうまく手を取り合っているこの深く譬喩的な顔の、表情ゆ

たかな口は、たいていの面と同じく、役者が呼吸し、吟誦することができるようにひらいている。

赤鶴の狂言面が散逸してしまったことを、我々は歓迎すべきなのか。喜多古能がその重要な目録で挙げているのは1ダースをこえている。このまことにデモーニッシュな衝迫のなかで創作する個性の輪郭がくもらないこと、後世にとって赤鶴の名が芸術的な供犠の概念と、禅の自己忘却と、情熱的な、暗い、悲劇的でさえある真摯さと結ばれること、それを運命は欲したもののようだ。「焰だよ、わたしはたしかに！」ある偉人のこの言葉は赤鶴についても言えるかも知れぬ。彼の作は悵愁の生んだ子であって、道化めいた気まぐれの産物である彼の狂言面を探しだすことができぬのは、おそらく害になるまい。福地が「国華」の論文で複写している赤鶴の狂言面武悪は、この面打師の折にふれた戯れであって、まじめにとるべきものではない。そしてうそぶきの狂言面も⁷¹⁾（金剛謹之助氏所蔵）、このスケッチ風の作品を赤鶴の身辺に置くことが多少とも正当だとしても、あらゆる仮面の彫刻師のなかで最大といえるこの人の、狂言面という創作の分野をおおっている闇を（そしてそれはある深い意味をもっているのだ）照らすものでは決してないのである。

赤鶴の技術はすべての日本の文献や専門家から完璧なるものと評されているが、残念なことにその評言がまことに乏しいのである。

その面は翁面の名手たちと同じく木彫であるが、唯一の例外は泥蛇の面である。「能楽万代鑑」が述べているところでは、これを赤鶴は熊野神社の細長いおまりの紙から、一閑張の技法でつくっている。それは、重ねた紙をたたきつめて、その上に漆を塗る、または同じくたたきつめた紙を木の上にはりつけて、漆を塗る、そういう技法である。この名称は、中国人飛来一閑（1657年80才で没）から由来するものであるが、この人は寛永年間（1624—43年）にはじめて京都に来た⁷²⁾。そこで「能楽万代鑑」は、この技法は飛来一閑より前に、稀ではあるがすでに日本でも用いられていて、それを熟練の中国人が彼の新しい祖国で民衆のあいだにひろめたにすぎないと、注釈ぬきでその所見を述べている。

赤鶴の面の裏は粗である。そこには、むろん稀ではあるが、縦にまっすぐ走るノミの跡がみられる。彩色は「作り彩色」のひとつであるようだ⁷³⁾。それは「極めて細で柔で、そして光沢がある。」⁷⁴⁾赤鶴の彩色は竜右衛門のそれより少し堅いといわれているが、それには異論はないようだ。

たしかな、のみならず時には雄勁な線でもって、影や、そしてこれは日本の専門家たちがとくに注目しているところだが⁷⁴⁾、頭や肩や髯の毛髪がその場に描かれている。激情のタイプをとくに好むところからおのづと生ずる鋭いコントラストの効果を、赤鶴はその配色法のたすけをかりて（彩色するとき光の投射が十分に考慮された）、はじめてその不気味なまなましさを生みだしていることが多い。明るい部分々々をど、どのように、そしてどこに集めるか、そのことで重要な表現の担い手、例えばこめかみの血脈とか、鼻の長くなっているつけ根とか、咀嚼筋の組成とか、そういうものを舞台の上でいかにはっきり見えるようにするか、そのたくみさは全くの名人わざというべきである。その色どりはまことにあたたかくて、みずみずしいが、しかし赤鶴は何はおいても常に彫刻家であって、生けるがごとくかたどられた頭蓋は、そのもの言うような高低とともに、殆ど皮膚がないといってよいほどその実体が容赦なくむき出しになる、そこのところで、過密な色よりむしろ過疎な色によって、我々の知覚に印象づけられるのだ。

六百年以上の年月をになう面では、色が著しく剥落し、例えば鼻がしばしばすりむけていることなどは言うには及ぶまい。かかる歳月によるいたみは、面を綿をつめた袋や漆箱の中に大事に保存していても避けがたいものであるが、古い黄金の模しがたいほのかな輝きと同じく、蒐集家の眼には品のねうちを高めるだけのものである。けれども見ておもしろいのは、後世の人で、富山の大名の面打である重好が大癪見の面を赤鶴のスタイルで考えていることである⁷⁵⁾。混凝紙を糊ではり合わせたような顔、その先が結んだ口の上に垂れている鳥の嘴のような鼻、水腫病患者の腫腸を思わせるような突出した厚ぼったい眉。けれども精神が全く失われているから、ふきでものや、色のぶつぶつがなんとも可愛らしく点々とついている。それは小さな大陸や島や、月面の火口の実に奇妙な地図のようで、つまりいのちを受けたことの決してない皮膚の、不自然な老化現象なのだ。

文蔵の特殊でないタイプの面、つまり翁ではない主題を扱っている面は散逸してしまい、そして「申楽談儀」が挙げている面打師の年代順によれば、この人は確実に赤鶴の先行者とはみられぬから、赤鶴の面に特有な眼や歯の扱い方は、他の点でも画期的なこの彫刻家の、おそらく全く独自の発明なのであろう。歯は下塗りの顔料の上に金を塗っていることが多いが、その金に、張出し部が投げる影に応じて陰影をつけている。強く動物的な歯なみは——獅子口のそれのように——金メッキしたブロンズの莢のなかにすっぽり包みこまれているが、それが折れやすい尖った犬

歯をもちこたえさすのに大いに役立ってきたのである。眼を模するには、赤鶴は特別の配慮をしている。それぞれの主題に応じて、眼窩の全部または大部分に、金メッキしたブロンズの円くふくれた小板を詰め、そのまんなかの円いくくり抜きが瞳孔のかわりをしている。大きな、動物のような眼、例えば宝生家の般若の眼では、虹彩は細い輪でそれを示しているあのブロンズの小板は、しがたって眼の鞏膜をあらわしているわけで、毛描きで陰影をつけられ、血管をあらわすはずの細い毛描きの小静脈が点描されている。瞳孔を赤鶴は非常にひろくくり抜いているが、それは動物的な特徴をそなえている顔だけでなく、天神の面や山姥の面でも同様なのだ。

いったい山姥の眼は、鋭敏なこの観察家が個々の器官を、どれほど生き生きと、そして重量感をもって表現するか、その実例とみなされよう。不気味な輝きをもっているではないか、この眼は。その輝きはどこから来るのだろうか。眼窩は非常に大きいということはない。金メッキしたブロンズの細い輪が虹彩を形づくっている。眼の四隅は濃いめの赤味がかった色合で、眼の鞏膜にも大理石のような紋理がある。虹彩が強く浮かびでるように、それは濃く描かれた一本の細線と、薄く描かれた一本の細線で枠どられている。上まぶたは本来ならひとみの上端あたりまで垂れるはずのものだが、上へ高く引っぱられていて、気が張っているので瞳孔をかつと見ひらいているこの眼は、まるで眼窩を突き破ろうとするかのようなようである。顔の上と下とをかくしてみるとよい。この眼のなかに集められた火に、また濡れて光る、大きなまなざしの威力に、そしてそのえぐるような魔力に、びっくりしてしまうのである。

註

- 25) 「日本百科辞典」第二巻、翁の項―他にもまだ種々の解釈がある。少なくともそのひとつをここに紹介すると、一演者と囃子は五大に対応する、すなわち翁は空氣に、笛は風に、小鼓は火に、大鼓は水に、太鼓は土に、である。
- 26) 翁の演者のための食事は別火で煮られる。そして一人物の前で、または接して燧石で火を讀えることは、悪しき芽を摘み取り、けがれを浄めるはたらきをするとされた。
- 27) 「国華」の彼の論文。
- 28) 神田によって公表された。
- 29) 日本語の原文からは、面が一つなのか、二つ以上なのか、はっきりしない。
- 30) 面打師目録の「弥勒」の項。
- 31) 同右、「日光」の項。
- 32) 「侍烏帽子」と呼ばれるキャップをかぶって登場、剣先烏帽子（先が剣の形になる高いキャップ）と取りかえる。
- 33) この役目は狂言師がやる。翁の役は能楽師家のシテ役者が演ずる。千歳の役は観世流と宝生流で

はシテ役がやり、金春・金剛・喜多各流では狂言師がやる。

- 34) 黒色の説明としては、日本の文献では次のようなのが見られる。黒色翁の顔は、もとは炭焼のそれを表わしているのだ、と。ウェイリー（「日本の能楽」33頁）が世阿弥の著述から訳した次のくだりはおそらくこの事とつながりがある。「炭焼の能に、麻の附髪、いたゞきに折り返して結いて、今増阿着る尉の面を…」。
- 35) 宮廷楽士や能楽座の幹部がもらう五等の称号。翁の名人ほどの意味。
- 36) 寄進の元久三年が仮面の裏に刻みこまれている。
- 37) これらの言葉は翁面を指している。
- 38) 夜叉の問題は春若を扱うとき、いま一度触れるであろう。その資料は面打師目録の「夜叉」の項で概観してある。
- 39) 「考古学雑誌」の諸論文参照。
- 40) 左近という名は観世家に多い。ここでは十五代の元章であろう。
- 41) 面の類型目録を見よ。
- 42) 「舞影一斑」。
- 43) 「浅き方なり」と文献にある（「面目利書」「細工各伝」、横井「考古学雑誌」）。
- 44) 横井はそう言っている。仮面の裏の、のみの痕をしらべるのが普通である。横井の論文には誤植が多い。
- 45) 「仮面譜」に「申楽談儀」はもっと詳しく「能者」と書いている。「仮面譜」が吉成とも呼ばれた赤鶴は、その能者と同一人であると言っているのには、横井が「考古学雑誌」で疑問を投げている。
- 46) 面打師目録、赤鶴の項を見よ。
- 47) ユイスマンが言及した（「ゴシックの神秘」123頁）「聖なる火の聖母のための」ピカルデイのマリア教会は、ヨーロッパで、これと対応するものとして挙げてよかろう。「聖なる火」とは、レプラのような悪病なのだ。
- 48) 奈良の東大寺に保存されている。ハーン「日本瞥見」第一巻319頁参照。
- 49) この仮面の所有主は、私はまだ確定できない。
- 50) ここの脈絡で、世阿弥の言葉を引用したい。「外形はここでは精神の形である。内部はしかし一人の人間の心臓が鼓動している」（ウェイリーの英訳）。
- 51) この事に関係して、教皇ユーリウス2世がどのように自分の墓碑を考えていたか、を読むことは有益である。「貌下、名像にはどんなものを手に持たせたらよろしいか」とミケランジェロが、自分の制作しているモデルを示して問うた。「書物でしょうか」「書物だって！」とユーリウスは叫んだ。「剣を持たせよ！その方が余の得意じゃ。」ユーリウスは別の手を指して問う、「それからこちらの方は？それが施すのは呪いか、祝福か？」「民が従わないなら、それはこらしめて脅かすのです。」
- 52) ウェイリー（「日本の能楽」179頁）およびフェノロサ（「能」193頁以下）の翻訳と注釈。フェノロサの解釈は、葵はその病床で自分自身の嫉妬の幻影によって、はじめは六条の姿で、次に鬼の姿で苦しめられたのであるというのだが、ウェイリーはそれは誤解だと言っている。私は内容の紹介ではウェイリーに従う。—この能の本説の「源氏物語」葵の巻はA・ミュラー・ヤーブシュ（Müller-Jabusch）が末松男爵の英訳から独訳している。最近ではウェイリーも「源氏物語」を翻訳した。
- 53) R・ウィルヘルムの独訳による。
- 54) 横井「考古学雑誌」1912年を見よ。
- 55) 福地「國華」28号を見よ。
- 56) 禅宗の芸術にたいする影響については、ウェイリー「禅とその芸術にたいする関係および東亜の

大水墨画」（第二巻「禅宗」）を参照。

- 57) ウェイリー「禅宗」11頁以下を見よ。
- 58) ウェイリー「日本の能楽」19頁を見よ。
- 59) 観阿弥または世阿弥の同時代の人のようである。
- 60) ウェイリーは16世紀のものであろうと推定している。
- 61) 能芸術の保存に大きな功績をあげた梅若実の子息。六郎は兄弟の万三郎とともに1919年に自流の能舞台を開いた。
- 62) 赤鶴の作とされる「小癡見」面は神田がけばけばしすぎるカラーで複写した。中癡見は能楽師大西亮太郎氏が所蔵している。「能楽万代鑑」のその写真は、これも上出来でない。
- 63) この面は、宝生家の家元が私に知らせたところでは、六百年来この家の所有するところである。
- 64) この面は「能楽万代鑑」で「怒り天神」として、また神田によって「小天神」として複写されている。
- 65) キュメル (Kümmel) 「東アジアの芸術」33頁参照。
- 66) ペリ「能五番」87頁以下参照。
- 67) 道真の記念に捧げられた能「老松」のワキは、この政治家のこの世での、そして神となったあとでの出来事を報告する。
- 68) ムルドホ (Murdoch) 「日本史」第一巻247頁以下を参照。
- 69) 金剛謹之助氏が所蔵している「山姥」の面は「能楽万代鑑」に複写されている。神田も一つの仮面を公表した。面がどう立てられるかに応じて、同じ面の撮影に、多くの偏差が、表現の差異すらも生ずるので（でなければ面は、そうあるべきものではなくなる）、この場合だけでなく、同定にはいろいろな困難が伴うのだ。
- 70) この能曲からの抜萃は、ウェイリー「日本の能楽」290頁を見よ。
- 71) 「能楽万代鑑」に写真がのっている。
- 72) O・キュメル博士の情報。一飛来一閑については、「ABC 引日本辞典」を見よ。
- 73) 横井はしかし「考古学雑誌」で「打彩色」と言っている。打とはたたくことである。仮面の上へたたかれた含水の布を用いて着色するのは、ずっと後に、河内（1643年没）が工夫したものである。だが横井は少し前に竜右衛門の彩色について語り、その脈絡で、赤鶴の彩色も「打彩色」であると言っているから、このくだりは誤植とみて、「打彩色」の代りに「作り彩色」を置くなら、理解できるのである。
- 74) とくに「面目利書」、さらに横井の論文、そして「能楽大観」（「能楽大辞典」に引用）を参照。
- 75) ベルリン博物館東アジア美術コレクションの第896号。

訳者註

- [12] ゲルマン人の最古の文字といわれている。また或る呪的な記号とも考えられている。
- [13] フランスのエッチング画家（1592－1635年）。
- [14] ペルシャの悪神。
- [15] 原文を引用すると、「人の借り出されしを、不思議なる霊夢有て、返されし面也。家に納めたてまつれ共、又霊夢有て、今も着る也。」
- [16] ギリシャ古伝説で、ゴルゴンと呼ばれる三人の女怪の一人。頭髮は蛇で、見る者は恐怖で石に変ずるといふ。
- [17] プリューゲルは16世紀のオランダの画家。農民の風俗描写にすぐれていた。
グリュネワルトは15－16世紀のドイツの画家。聖堂の祭壇絵画を多くえがいた。
聖アントニウスは、12世紀のフランチェスコ派遣修道士。結婚や馬匹の守護聖者とされる。

- 〔18〕 ドイツ浪漫派の作家シャミソーの書いたメルヘンで、主人公シュレミールは、影を失った男として描かれている。
- 〔19〕 シンは、禊のことかと考えられる。妖気というほどの意味をもつ。
- 〔20〕 小川破笠^{はりあし} (1663-1747年)。画家で俳人、さらに蒔絵や陶器作りに長じた。
- 〔21〕 ゲーテ「ファウスト」第二部、「古代ワルプルギスの夜」の場面での、メフィストフェレスのせりふ2行。
- 〔22〕 イタリアの法医学者・精神医学者 (1836-1909年)。天才と狂気、そして犯罪者について考究した。
- 〔23〕 音楽用語。「はげしく、荒々しく」というほどの意味。
- 〔24〕 ゲーテ「ファウスト」第二部第五幕、埋葬の場面におけるメフィストフェレスのせりふ。
- 〔25〕 ビスマルクのこと。このドイツ帝国創建の功労者は、次代の若い皇帝ウィルヘルム2世によって罷免された。
- 〔26〕 ギリシャ神話における冥府の女王。
- 〔27〕 ここのドイツ語原文は、「この座（観世座）で用いられる老翁の面は、竜右衛門が能「恋の重荷」のために作ったもので、たいそう名高い」となっているが、この誤りは、おそらく著者が拠っているウェイリーの英訳の誤りであろうと思われる。



Abb. 6. Miroku, Okina-Maske.
Besitzer: Herr Matsuhige Kwanze.
(s. S. 24)



Abb. 7. Nikkō, Okina-Maske.
Besitzer: Herr Kinnosuke Kongō.
(s. S. 25)



Abb. 8. Nikkō, Kokushiki okina-Maske.
Besitzer: Herr Kinnosuke Kongō.
(s. S. 25)



Abb. 9. Bunzō, Emmei Kwanja-Maske.
Besitzer: Herr Kinnosuke Kongō.
(s. S. 27)



Abb. 11. Shakuzuru, Deija-Maske.
Besitzer: Herr Motoshige Kwanze.
(s. S. 38)



Abb. 12. Shakuzuru, Ja-Maske.
Besitzer: Herr Ukyō Kongō.
(s. S. 39)



Abb. 13. Shakuzuru, Shishiguchi-Maske.
Besitzer: Herr Motoshige Kwanze.
(s. S. 40)



Abb. 14. Shakuzuru, Shishiguchi-Maske.
Japanischer Privatbesitz.
(s. S. 41)



Abb. 15. Shikuzuru, Ko jishi-Maske.
Besitzer: Herr Kurō Hōshō.
(s. S. 41)



Abb. 16. Shikuzuru, Hannya-Maske.
Besitzer: Herr Kurō Hōshō.
(s. S. 47)



Abb. 17. Shikuzuru, Hannya-Maske.
Besitzer: Herr Kinnosuke Kongō.
(s. S. 47)



Abb. 19. Shikuzuru, Saru tobide-Maske.
Besitzer: Herr Shigefusa Hōshō.
(s. S. 52)



Abb. 20. Shikuzuru, Amazakuro-Maske.
Besitzer: Mitsui Meeting-House.
(s. S. 53)



Abb. 21. Shikuzuru, Beshimi akujō-Maske.
Besitzer: Herr Shigefusa Hōshō.
(s. S. 54)



Abb. 22. Shikuzuru, Ikari tenjin-(Ko tenjin?)Maske.
Besitzer: Herr Ryōtarō Ōishi.
(s. S. 54)



赤鶴作 山姥